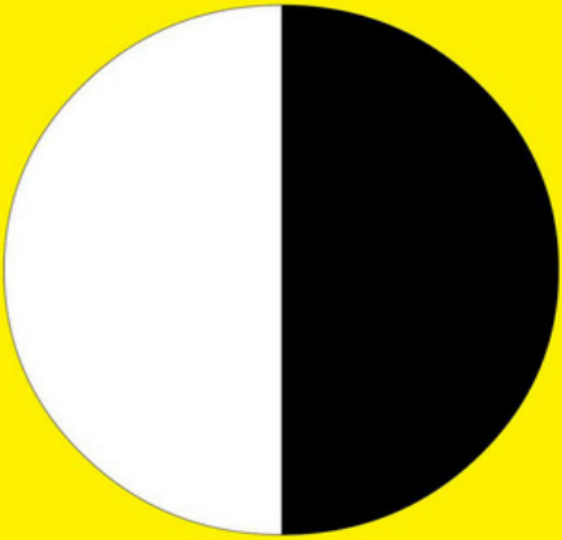


ФИЛОНОВ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга посвящена жизни и творчеству одного из самых сложных и интересных художников русского авангарда, сформулировавшего принципы аналитического искусства. Автор текста – известный петербургский художник, член творческой группы «Одиннадцать», продолжившей традиции Серебряного века и объединения «Бубновый валет».

- Леонид Ткаченко
  -
  - Вступление
  - Обстановка
  - Творчество
    - Глава I
    - Глава II
  - Заключение
- notes
  - 1
  - 2

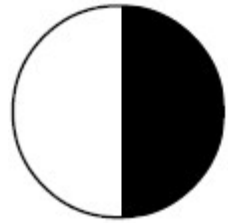
Леонид Ткаченко
Филонов

П. Филонов
Живописец (Автопортрет). 1925

ПРИМЕЧАНИЕ

Обозначение *(кат. №)* соответствует номеру репродукции в издании «Павел Николаевич Филонов, живопись, графика из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки». Издательство «Аврора». Ленинград, 1988.

Вступление



Творчество Филонова – это гигантский, ни на что другое не похожий, Континент образов, выраженных в самобытных художественных формах, рожденных особым душевно-психическим складом художника и системой его художественного мышления.

Этот Континент вместил в себя художественные откровения огромных масштабов и, наряду с этим, образцы самого нелепого дилетантизма части его многочисленных теорий, ставшего проявлением крайне амбициозного ума автора, вышедшего из низов общества и не получившего полноценного образования, оставшегося во многом самоучкой, ознакомившимся лишь с обрывками мировой культуры.

Этот **Континент творчества Филонова, до сих пор недостаточно познанный, и сейчас в значительной мере малопонятный, отталкивающий и привлекающий,** хранит в себе вселенскую тоску одиночества, подавленность, угнетенность, отчаяние и рожденную ими злобу, сострадание к несчастным, забитым и убогим, присутствие сил Вселенского сатанизма и вспышки светлого озарения, мощного порыва к красоте и полноте жизни Природы. Отталкивающий физиологический натурализм и утонченное эстетство вплавленных друг в друга, доведенных до микроскопического размера, крупиц цвета – всё присутствует в этом Континенте, не имеющем подобия в русском искусстве всех времен.

Он стоит особняком от всего сотворенного и в мировом искусстве.

С маниакальным упорством создавал Филонов свой Континент, с максималистским накалом своих страстей, с упоением самим процессом творения гармонии цвета, форм и ритмов, самим процессом конструирования архитектоники ансамблей абстрактной живописи.

Как могло возникнуть такое субъективное радикальное искусство?

Как понять такое искусство?

Какие подходы к нему результативны?

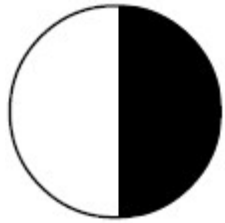
Можно ли его объяснить словами?

Как оно связано с русской культурой, имеет ли оно скрытые, глубинные связи с самим Обликом русской Души?

Каково его место в мировой культуре?

Эти вопросы неизбежно возникают при попытках разобраться в творчестве Филонова, что вряд ли возможно без погружения в атмосферу Времени, которое формировало его личность, его художественное мировоззрение, а также в тайные глубины его психики, об особенностях которой можно только догадываться на основе созданного им творчества.

Обстановка



Это была яркая эпоха, когда за 20 лет XIX века и за 20 лет начала XX века было взорвано сначала в Западной Европе, а потом и в России плавное развитие эволюции реалистического искусства, длящееся несколько столетий. Привычная почва представлений о методах формирования картины и ее облике, ее цели и назначении, сотрясалась от внезапно возникших катаклизмов. На поверхности океана признанных историей шедевров искусства вдруг стали вздыматься новые материки – неизвестные, шокирующие своим непривычным варварским видом, дикие, непонятные, поднимающие вверх свои вершины.

Образовавшиеся вулканы изрыгали с грохотом в небо огромные куски девственной породы, дым и пепел. Потоки раскаленной лавы угрожали великолепным, выстроенным веками, городам традиционного искусства, совершенной гармонии его храмов с безупречно найденными пропорциями целого и составляющих его частей. Законы красоты, найденные, рожденные гениями многих поколений художников за две с половиной тысячи лет, начиная с античных времен, были нарушены, подверглись осмеянию, сомнению, самым грубым образом отвергнуты.

Невольно вспоминается теория Льва Гумилева, что подобные события имеют, кроме внутренних, человеческих причин, и неизвестные нам причины космического происхождения, давшие первоначальный энергетический толчок начавшемуся процессу. Один за другим рождаются и развивают невероятную творческую активность полные неистовой одержимости «пассионарные» личности, наделенные избыточным накалом биологической энергии, слепо верящие в свою непогрешимую истину, готовые в одиночку идти против всех. В упоении неудержимым творческим полетом своего воображения они видели новые горизонты небывалых миров. В своем максимализме они отрицали все, бывшее до них, и рождали в ответ проклятия в свой адрес.

Это были времена сладких иллюзий под влиянием

ошеломляющих достижений науки и техники (чего стоит хотя бы появление самолета!), когда люди с полной уверенностью стали провозглашать, что человек сам способен усилиями своего мозга построить новый, совершенный Мир, гораздо более совершенный, чем тот, который (как это раньше думали) создал Бог («Всемогущий, Справедливый и Милосердный!»). Всё говорило о том, что вера в бога к этому времени, начиная с эпохи Просвещения, стала затухать, чему способствовала и рационализация сознания под влиянием науки и внедрения ее достижений в повседневную жизнь. Все видели, что мир несовершенен. Мало того – в нем нет торжества Добра над силами Зла!

Но раз нет Бога, то нет и наличия общей для всех Истины, провозглашаемой Богом! В таком случае Я сам себе бог, Я сам Творец, сам Демиург, никто мне не указ! С какой радостью, с каким упоением человек решил, что он – Всемогущий Демиург!

Началом цепной реакции событий послужило творчество импрессионистов и пуантилистов под влиянием открытия закона расщепления луча света на составляющие его чистые цвета. В целях передачи впечатления, возникающего от пейзажа, залитого потоками мерцающего света, они стали писать картину раздельными мазочками. Предметы пейзажа при этом утратили свою материальную плоть и объем, а мазочки, между тем (и совершенно непредвиденно!), стали вступать в сложное взаимодействие друг с другом. Картины засверкали чистыми красками, а живописный организм их, его структура, обрели самоценное значение.

Родилась живопись, ценная сама по себе!

Это была случайно произведенная революция мышления художника. Состоявшееся открытие определило весь дальнейший ход развития живописи авангарда.

Отныне взаимодействие цвета и формы стало выразителем настроения, чувств и мыслей живописца. Чем дальше – тем больше, чем дальше – тем решительнее освобождалось сознание художника от пассивного подражания внешнему облику окружающего мира.

Общая наэлектризованность творческой атмосферы рождала новые и новые великие имена.

Ван Гог под воздействием накала своих чувств сдвинул контуры предметов, **пронизал картины динамикой ритмов, подчинил цвет музыке своих страстей.**

Гоген погрузился в иррациональный духовный мир «туземных» племен, **соединил в картине фигуративное изображение натуральных форм предметов с абстрактными**

плоскостями декоративного цвета.

Сезанн стал трансформировать природные формы в геометрически упрощенные и **строить из этих «кирпичиков» архитектоническое здание картины.**

Отвергнутые официальными салонами Парижа, они стали устраивать свои отдельные выставки, подвергаемые осмеянию. Подобная реакция будет сопровождать живопись авангарда на каждом новом этапе его развития.

Так к началу XX века искусство подошло к занавесу, за которым открывалась дверь в мир таинственной беспредметной живописи. Оставался еще один промежуточный шаг.

Пикассо и Брак сделали этот шаг, перейдя от трансформированного изображения пейзажа к **свободному созданию придуманных композиций беспредметных форм в сочетании с «живыми» кусками предметного мира.** Это было интеллектуальное **искусство построения ансамблей из форм, рождающихся в отвлеченном пространстве,** связанных взаимным проникновением. Пикассо за четыре года с 1907 по 1910 написал более четырехсот картин аналитического кубизма! Не ограничиваясь этим, Пикассо, дух которого не знал успокоения, обратился к творчеству африканских народов, к их маскам и статуэткам, шагнув значительно дальше в глубину первобытного сознания, чем это сделал до него Гоген. Творчество таких художников русского авангарда, как Малевич,

Попова, Розанова, Удальцова, Экстер, Куприн, Кончаловский, Лентулов **и, конечно, Филонов** испытало на себе огромное влияние этих открытий Пикассо.

Возникший интерес к примитиву с его первобытной силой связан, по-видимому, с кризисом искусства модерна, его рафинированным измельчанием, родившем, быть может, единственного гения – русского художника **Михаила Врубеля, в творчестве которого духовная высота человека нашла новое неповторимое проявление.**

Вот **так в начале 10-х годов XX века наступил момент блестящего выхода на арену мировой живописи авангарда художников России, подарившей миру трех своих гениев: Кандинского, Малевича и Филонова.**

Стремительно взвился занавес от легкого прикосновения руки Василия Кандинского, которому выпала высокая честь открыть своим творчеством **эру абстрактной живописи, наиболее органичной в своей чистоте формы духовно-интеллектуального искусства авангарда.** Его живопись –

динамичная, легкокрылая, полная экспрессии чувства, – сверкала красками и не знала себе аналогии. В 1911 году появилась и книга Кандинского «О духовном в искусстве». Потребность творить теории окажется близкой также Малевичу и Филонову, ибо они тоже начинали делать то, чего до них не было, и только они сами могли осветить теоретические основы своих картин.

В этот бурлящий, озаряемый творческими открытиями мир, где бескомпромиссные идеи вселенского масштаба подстегивали, обогащали или отрицали друг друга, пришло время вступить и Павлу Филонову, выходцу из пролетарской семьи кучера и прачки, освоившему науку вышивания крестиком, живописно-малярные мастерские и частные курсы Дмитриева-Кавказского с сомнительным уровнем художественной культуры. Полный великих амбиций, Филонов покинул Академию художеств после двух лет занятий из-за несогласия с требованием профессоров.

Дальнейшее освоение традиций искусства отжившего порочного буржуазного общества наживы с его культом золотого тельца лишалось для Филонова смысла, ибо Искусство Нового справедливого Мира нужно строить на совершенно новых основах – таков был написанный огненными буквами на Небосклоне Будущего повелительный лозунг, зовущий к невиданным свершениям умы радикальных художников.

Накаленность духовной атмосферы в России этих лет, чувство обреченности уходящего мира были сильны как нигде в мире. Еще в 1900 г. Александр Блок говорил:

Увижу я, как будет погибать
Вселенная, моя отчизна.
Я буду одиноко ликовать
Над бытия ужасной тризной.

Пусть одинок, но радостен мой век,
В уничтожение влюбленный.
Да, я как ни один великий человек.
Свидетель гибели вселенной.

Расстрелом депутации рабочих на площади перед Зимним дворцом в январе 1905 года была расстреляна наивная, до этого еще жившая в народе, вера в доброго царя – батюшку Николая II. Поражение в войне с Японией говорило о наступающей агонии царского режима. Руководство православной церкви, оправдывавшее любые действия власти, дискредитировало себя.

«Никтотак не повинен в развитии атеизма в России, как православная церковь», – писал Н. Бердяев.

Всё это найдет глубокое отражение в сознании Филонова и в его творчестве. Чего стоят только злые, крайне политизированные его работы «Тайная вечеря», 1920-е (кат. № 75), наполненная издевательством и сатирой на Христа и его апостолов, а также «Композиция с двуглавым орлом», 1920-е (кат. № 76), где церковь показана в союзе с публичной девкой.

Вступление России в Первую мировую войну еще более обострило обстановку. Ненависть к правящему классу разрасталась. В. Маяковский, товарищ Филонова в дореволюционные годы, предавал проклятию старый мир. Вот его неистовые строки:

Вашу мысль,
Мечтающую на размягченном мозгу,
Как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
Буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;
Досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.
…….
Я над всем, что сделано,
Ставлю «nihil».

(«Облако в штанах», 1915 г.)

И уже после победы революции он громыхал своим голосом, сотрясая медное небо над головой:

Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.
Довольно жить законом,
Данным Адамом и Евой.
Клячу истории загоним.
…….
В старое ль станем пялиться?
Крепи
у мира на горле пролетариата пальцы!

(«Левый марш», 1918 г.)

Велимир Хлебников, наиболее близкий к Филонову человек, писал в 1918 году:

«Как освободиться от засилья людей прошлого, сохранивших

еще тень силы в мире пространства, не пачкаясь о их жизнь, <… > предоставив им утопать в заработанной ими судьбе злобных мокриц» («Приказы для славных участников будетлянских изданий» с подписью: Король времени Велимир 1-й).

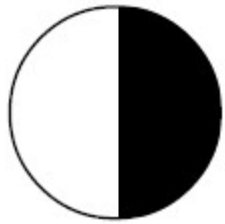
В поэме «Ладомир» (1920-21 гг.) Хлебников говорил:

Неси в руке гремучий порох —
Зови дворец взлететь на воздух.
…….
С рукой в крови взамен знамен
Бросай судьбе перчатку вызова.
…….
Когда сам бог на цепь похож,
Холоп богатых, где твой нож?

Стремительные революционные преобразования в мире европейского и русского искусства, назревающая социальная революция в России, идущая мировая война предвещали «железный ветер перемен» и стали той почвой, которая вскормила мировоззрение Филонова и дерево его творчества. Будучи пролетарием по происхождению, он яростно ненавидел царей и богачей, и не случайно в февральскую революцию был избран председателем Солдатского съезда в г. Измаиле, а затем председателем Исполнительного военно-революционного комитета Придунайского края. – Многозначительный факт. Не удивительно поэтому наличие классовых пролетарских оценок в подходе к сюжетам в некоторых из его работ, носящих элементарный плакатный характер. Пролетариат был самой любимой им частью человечества, и Филонову, как и Маяковскому, и Хлебникову, казалось, что диктатура пролетариата построит Новый Справедливый Мир.

Творчество

Глава I
Скорбь страдание. Ожесточение



Цепь наиболее масштабных вершин Нового искусства начинается именами Клода Монэ, Синьяка, Ван Гога, Гогена, Сезанна – предтеч живописи авангарда, и продолжается великими именами ее творцов: Пикассо, Кандинского, Малевича, Матисса и Филонова. Они были детьми одного великого исторического Времени, вдохнувшего в них пылающий творческий огонь и непреклонную волю.

Творчество Филонова, ставшее последней вершиной в этом списке Великих Вершин, сохранив самобытность, впитало в свою изобразительную систему многие открытия, сделанные до него перечисленными выше мастерами, начиная с Монэ и Синьяка, развитием метода которых и явился очень важный постулат Филонова «точка – единица действия». Преемственность и трансформация достижений предшественников является обычным явлением, всем известным примером чего может служить переработка великим Бахом концертов Вивальди.

Но **по-настоящему глубинное сходство выступает наружу лишь между творчеством Филонова и Пикассо, поднявших до Вселенского масштаба тему Зла,** живущего в мире, **ставшую главной проблемой XX века. Они выразили ее в иррациональных символах огромного напряжения, потрясающих чувство и не поддающихся рациональному объяснению.**

Есть, по-видимому, что-то общее в самой природе душевного склада этих художников, в самой организации, структуре их психики, способной с болезненной обостренностью погружаться в мрачные бездны страдания, агрессивности, доходящей до садизма, или лицезрения бесстрастного облика Смерти.

Если Пикассо к своей картине «Герника» (1937 г.), явившейся вершиной его творческого гения, охваченного ужасом перед лицом Зла, овладевшим человечеством, шел постепенно от своих ранних лирических работ розового и голубого периода начала

1900-х годов, исполненных печали и чувства одиночества, созданных в формах сложившейся к тому времени высокой эстетики европейской художественной культуры, то первые же шаги самостоятельного творчества Филонова, начиная с 1911-12 гг., представили миру практически уже сложившегося мастера со своим художественным мышлением варвара, оперирующего изобразительными символами огромного масштаба, вводящего в изображение одновременно художественные приемы самых разных методов и разных эпох.

Скорбь, сострадание к обездоленным и концентрированные образы Зла, имеющего, по представлению автора, прежде всего, социальные корни, наполняют его картины.

Если сыну профессора Барселонской Академии искусств Пабло Пикассо потребовалось от начала его творческого пути 30 лет, чтобы после осознания ужасов Первой мировой войны и уничтожения испанской деревни Герника бомбами немецких фашистов почувствовать всю остроту проблемы Зла, то сын прачки и кучера, пролетарий Павел Филонов, рано познавший нужду, родившийся в России, сотрясаемой социальными катаклизмами, уже с детства носил в своей травмированной душе боль и проклятие миру, в котором непомерное богатство одних строилось на обездоленности других.

Сострадание «униженным и оскорбленным», ставшее традиционной линией для русской литературы и искусства второй половины XIX века, **нашло свое продолжение в многоплановом и противоречивом творчестве Филонова, который один из всех мастеров живописи русского авангарда оказался пронизанным проблемами социальной справедливости в обществе, вопросами свободы человека в мире, его личной судьбы.**

Картина «Кому нечего терять» (1911-12 гг., кат. № 14), решенная в элементарно-упрощенных формах примитива, обнаруживает очевидное влияние африканской пластики либо работ Пикассо 1908 года, созданных под сильным ее воздействием. Картины (а их две) сразу же погружают в мир острой социальной катастрофы.

Однако неповерхностное обращение к примитиву несет в себе угрозу пробуждения атавистических свойств, живущих в натуре человека, и первобытные звериные стихии начинают в нем прорываться наружу.

Воплощением звериной ненависти автора явилась картина Филонова «Пир королей» (1913 г., кат. № 23), изобразившая, по существу, сатанинское сборище. Неистовый накал страстей,

выраженный в формах физиологического натурализма при изображении отвратительных персонажей картины, **сделал отталкивающей, антихудожественной, саму картину.** Столь же неприятное впечатление производят обе картины «Мужчина и женщина» (1912 г., кат. № 24), в которых свое неприятие города, ставшего для автора синонимом зла, Филонов выразил через омерзительный бесовский танец женщины и мужчины, извращенно-хилые тела которых вызывают брезгливое чувство, **рождают нежелание видеть картину.**

Особенность творческого процесса неизбежно требует от художника «вхождения в образ», и, изображая сцены сатанизма, автор невольно сам погружается в создаваемый им мир. **Сатанизм завладевает им и переходит на его картины,** которые начинают излучать его вовне, **сами становятся источником его – если в картине отсутствует красота, своим активным воздействием преодолевающая действие Зла и делающая картину произведением искусства.**

Обращение к примитиву, тотемным статуэткам и маскам африканских народов в целях обретения большого стиля и большой формы, утраченных в искусстве модерна, привело, между тем, к понижению образа человека до уровня его животной плоти при отсутствии духовного мира, составляющего его главное богатство, возвышающего его над миром зверей. **Пикассо так до конца жизни и остался во власти живущих в глубинах его натуры первобытных стихий.**

Главенство духовного мира над плотью, которое являлось основополагающей ценностью христианской цивилизации, оказалось зачеркнутым. Мужчины и женщины стали просто самцами и самками, что наглядно демонстрирует Пикассо в бессчетном количестве своих эротических работ. Эротика, секс в самом убогом животном виде становятся преобладающей темой его творчества. Картина «Donna seduta con un libro»,1937 г., показывающая женщину в образе первичного моллюска, вылезшего из воды, воплощает собою полное развенчание всех возвышенных идеалов женщины, воспеваемой мужчиной, начиная от античных времен, не говоря уже о рыцарском культе «Прекрасной Дамы» или культе Девы Марии, ставшей символом возвышенной одухотворенной материнской любви.

Что-то злое, сатанинское, мефистофельское, есть в этом злорадном унижении достоинства человека! Всего этого не могло бы быть, если бы в натуре самого Пикассо не жило нечто жестокое: ведь не случайно он так жадно любил наблюдать корриду! Но есть в этом еще нечто: **не было ли это развенчание идеалистических представлений о человеке одновременно и**

Знаком XX века, великом разрушителе иллюзий, когда мечты о совершенном Будущем, построенном усилиями просвещенных людей века научно-технической революции, обернулись двумя страшными мировыми войнами, тоталитарными режимами, атомными и водородными бомбами, повисшими над планетой и нарастающей экологической катастрофой земного шара?

Не явилось ли это циничное, жестокое развенчание человека в картинах Пикассо, сбрасывание с него красивых покрывал просто художественно-символической формой, в которой Пикассо интуитивно выразил свое предвидение будущего со свойственной гениальным людям способностью строить широкие обобщения на основе разрозненных незначительных фактов? В самом деле, разве мало сказано к концу XX века о духовном кризисе европейской цивилизации?

Творчество Пикассо является великим искусством XX века. **Обратившись к новым формам выражения, чтобы сказать о новом, он остался Великим Артистом, вскормленным высокой культурой прошлого,** с легкостью гения, без натуги, творя живописно-пластические гармонии своих картин, организованные в великолепные ансамбли форм динамичными ритмами. **Воздействие этой безупречной гармонии оказалось сильнее убогих сюжетов многих его картин,** в результате чего **родились произведения искусства, отмеченные извращенной, болезненной красотой,** ибо деформированные, напоминающие облик дегенератов, персонажи его картин **вошли в их пластику, внесли свое патологическое звучание в диссонирующую музыку творений Пикассо.**

Но может ли совершенно здоровое искусство быть Знаком больной эпохи? Быть может, необходимость строить гармонии из диссонансов и является судьбой художников XX века?

Об этом говорит и творчество Филонова, другого гения этой эпохи, отмеченное не артистизмом, а концентрированной сосредоточенностью, наполненное Скорбью, Страданием и Печалью, преодолеваемым редкими вспышками торжествующих Озарений.

Сложность освоения творчества Филонова заключается в том, что **его содержание раскрывается только во взаимодействии сюжетно-психологической линии картины с образной информацией, заключенной в живописно-пластической структуре ее, то есть «музыкой живописи»,** которая не может быть сформулированной словами.

Присутствующей в ней гармонией она может преодолевать

драматизм ситуации или, наоборот – характером своей структуры усиливать его воздействие.

Постулат Филонова «точка – единица действия», верный сам по себе, породил у него непрерывную структуру живописного поля картины, целиком заполненного бесконечным количеством взаимодействующих между собой мелких форм. **Среди них нет места для свободного пространства, присутствие которого дает возможность для вольного полета чувства и мысли.**

Изображение человека, помещенное в такую структуру, оказывается стиснутым, задавленным присутствием бесчисленного количества активных беспредметных форм, каждая из которых несет свой энергетический заряд. Изображенный в такой картине мир дает образ угнетающей, непознаваемой, неразрешимой сложности проблем и коллизий, и **затерянный в этом мире человек выглядит беспомощным и одиноким.** Однако подобная структура в полностью беспредметной картине «Формула весны» явилась основой для создания образа исключительной мажорности. Речь об этой картине будет впереди.

Этот пример показывает, какую определяющую роль могут играть беспредметные формы в содержании фигуративно-беспредметной картины.

Другая особенность творчества Филонова заключается, в частности, в том, что огромное напряжение выраженных чувств выводит его за рамки обыденного явления, **дает ему большой масштаб, и в то же время натурализм, доходящий нередко до физиологизма, лишает его соответствующего этому масштабу художественного уровня.** Затруднение в понимании отдельного, конкретного произведения связано с одной стороны с неясной символикой образов, с другой – с увлечением одержимого вселенскими масштабами автора названиями картин обобщающе-глобального значения, часто не находящими соответствия им в изображаемых сюжетах. О каком «Востоке» и каком «Западе» говорится в картинах «Восток и Запад» (1912-13 гг., кат. № 21), «Запад и Восток» (кат. № 20) рационально нельзя понять, так как ситуация не дает никакого ответа. В понятие «Востока» входят Индия, Китай, Япония и Ближний Восток, где возникло христианство, а после и мусульманство, а также племена азиатских кочевников. Какие культуры востока имеет в виду Филонов и в чем он сопоставляет их с Западом? Нет даже намека на раскрытие темы. Заглавие картины повисает в пустоте.

Что значит картина «Победитель города» (1914-15 гг., кат. № 43), если облик изображенного «Победителя» показывает человека последней стадии нервного и физического истощения с

выражением муки и страдания на лице, непригодного ни для какой победы, нуждающегося лишь в помещении его в клинику для спасения от неминуемой смерти?

Большая часть многозначительных названий, претендующих на широкое обобщение, не имеют оснований в изображении. Какая может быть «Формула Космоса» (1918-19 гг., кат. № 46), «Формула петроградского пролетариата» (1920-21 гг.)? Как можно выразить «Формулу вселенной» (1920-22 гг., кат. № 72), какая может быть «Победа над вечностью» (1920-21 гг., кат. № 86)? Название лишено всякого смысла. Понимает ли автор, что такое вечность? Примеров подобных много.

Складывается впечатление, что при отсутствии общей культуры, которую Филонов осваивал лишь урывками, его неудержимые амбиции и претензии на всеобъемлющие энциклопедические знания оказывают ему дурную услугу. Совершенно непродуктивны попытки найти словесные объяснения содержания большинства его работ, в основе которых, вопреки категорическим постулатам об аналитическом методе, лежат рожденные в подсознании и заряженные неистовым накалом чувства образы, навязчивым потоком наполняющие сознание.

Понятие «формула» означает точный вывод научного знания и не применимо к живописно-пластической композиции.

Филонов был гениальным дилетантом, картины которого воздействуют огромной силой искреннего чувства – нередко вопреки всем канонам художественного совершенства – **и достигают уровня высокого искусства тем больше, чем большую роль в них играет присутствие живописно-пластической гармонии беспредметных форм и цвета.**

Никто из великих художников XX века не нарушал в такой степени, как это делал Филонов, законы единства стиля. Именно **Филонов открыл дорогу правомерности в авангардном творчестве любого смешения любых стилей.**

Исключительная острота выраженного чувства составляет главную ценность его творчества. «Окровавленный сердца лоскут» – так можно образно назвать многие картины Филонова. Быть может, **этот яркий художественный образ, созданный Маяковским («Облако в штанах»), наиболее полно выражает человеческую сущность большей части творчества Филонова.**

Одна за другой рождаются его картины, составляющие непрерывный поток образов обездоленных, страдающих людей с их мученическими лицами, пребывающих в мире, где нет света и радости, нет счастья, где всё деформировано, подавлено, где не

светит солнце, нет неба и простора, где нет надежды, где всесильно Зло.

Рабочие, представляющие лишь животную силу своей плоти, с понурыми бездуховными лицами; ломовые извозчики, воплощающие звериную жестокую тупость; Победитель города с измученным лицом, бледными губами приоткрытого рта, из которого выглядывают зубы; изломанная деформированная коровница с закатившимися вверх глазами на дегенеративном лице в окружении добрых коров; сидящие за столом фигуры с лицами, лишенными лбов, с кистями рук в виде лап первобытных моллюсков – и всё это в окружении бесконечного калейдоскопа предметов, нагроможденных друг на друга, беспредметных форм, заполняющих все пространство, домов города, чучелоподобных лошадей со слоноподобными или хилыми дистрофичными множащимися ногами; мужчины со злыми лицами, умножающимися руками и ногами, – всё это как в кошмарном сновидении во всей своей эмоциональной яркости перетекает из одной картины в другую, наслаивается одно на другое, алогично сплетаясь друг с другом, **подчиняясь лишь скрытой логике существования разрозненных навязчивых видений, формирующих тягостную картину больного сознания.**

Подобно радиоприемнику, антенна которого настроена на одну волну из всего огромного количества радиоволн, наполняющих эфир, **сознание Филонова избирательно откликалось на сигналы, несущие с собой сведения о боли страдания, о безнадежности, о могуществе тупой жестокой агрессивной силы.**

Кажется совершенно неправдоподобным появление в те же 10-е годы картин Борисова-Мусатова, полных тонкой одухотворенности женщин, погруженных в светлую музыку созерцания. Не верится, что в то же время творил П. Кузнецов, зачарованный разлитой в мире гармонией. Выходцами из другой планеты кажутся Кончаловский и Машков, не знающие бед нищеты, в избытке сильной плоти играющие двухпудовыми гирями и всеми клетками ликующих мышц славящие великолепие природного мира, не задумываясь о наличии социального зла и духовного одиночества.

В эти же годы написана Петровым-Водкиным картина «Мать» – в той же самой России. Молодая крестьянка, полная умиротворенной материнской любви, со здоровеньким ребенком на руках сидит на зеленом лугу у берега Волги, привольно текущей среди просторов необъятной русской равнины, мелодичной, как народная песня. Картина невольно побуждает вспомнить бесчисленную вереницу решения этой темы в мировом

искусстве христианской цивилизации, где тема «Мадонны с младенцем», Богоматери с младенцем-Христом на руках стала постоянной.

Русская икона «Богоматерь умиления» стала одним из наивысших выражений чувства любви матери и дитя, матери, предчувствующей скорбную земную судьбу сына, и мальчика-младенца, доверчиво протягивающего ручонки к матери. Возвышенной лирикой, теплым чувством проникнуты тысячи русских икон с изображением Богоматери и младенца-Христа. **Надежду и утешение давали людям эти иконы.** Обе картины Петрова-Водкина «Мать» выражают радость счастливого материнства, **отвечают вечному стремлению русской души к светлой гармонии.**

И вдруг – **как жуткий сон в тяжелом бреду больной души,** как сон, от которого хочется избавиться, скорее проснуться, убедиться, что в самом деле этого нет, **как тягостное видение, которое хочется забыть, – картина Филонова «Мать»** (1916 г., кат. № 47). На картине изображена внутри каменного ящика городских зданий молодая мать с несоразмерно большой – по отношению к маленькому туловищу – обритой, без волос, головой, несущей следы страшного распада, со спокойной примиренной печалью сжимающая судорожными пальцами голову рожденного ею уродца, младенца-старичка, в спокойно-бесстрастном взгляде которого застыло молчание Мировой Скорби.

Никакого крика – только отрешенное белое молчание!

Вместо надежды и утешения – ужас и отчаяние несет с собой эта картина, чувство безысходности и предсказание безотрадной участи человечества, его вырождения. Атмосферой Апокалипсиса веет от нее.

Могли не думать Филонов, создавая эту страшную картину, о религиозном, философском и гуманистическом смысле изображений Богоматери и младенца, параллели с которыми невольно должны возникнуть при свойственном для него тяготении к большим обобщениям и символам? Вряд ли он мог забыть об этом.

Тогда что это – пророчество о Богоматери и ее младенце настоящего или грядущего?

В мире всегда действовали и действуют две силы – силы творения и силы разрушения, силы Добра и силы Зла. Человек подвержен их воздействию, поле борьбы между ними проходит через его сознание. Если преобладают в нем силы творения и добра, рождается «Умиление Богоматери», «Мать» Петрова-Водкина. **Сознание, угнетенное силами разрушения,**

силами Зла, творит «Мать» Филонова, ибо художник переносит в картину те образы, которые поселились в его сознании и требуют своего воплощения. В потоке сознания они образуют свой устойчивый круг, характер которого определяет лицо творчества художника.

Однобокая концентрированность образов, составляющих этот круг, подчас бывает необходимым условием силы и выразительности творчества, так как создает тот накал эмоций (выходящий нередко за рамки медицинской нормы здорового человека), без которого не могут рождаться произведения большого масштаба. В равной мере это относится к художникам – певцам радостей плотской жизни, и к творцам, судьбою которых стало обостренное восприятие человеческого страдания и воплощение его в своих произведениях.

Не только творившие в те годы служители гармонии и красоты П. Кузнецов, Борисов-Мусатов, Уткин, Петров-Водкин, развивавшие традиции русского искусства XIX века с его светлой гуманистической направленностью, были чужды погружению в мир скорби и зла, но и деятели русского авангарда.

Совершенно блестящие стремительные работы, полные энергии цвета и динамики ритмов, по-прежнему писал Кандинский, переехавший в Германию. Разрабатывал свои идеи супрематизма с выходом в большие пространства с парящими в невесомости простыми геометрическими формами Малевич, создатель унифицированных архитектонов, ставших одной из основ архитектуры XX века. Гончарова и Ларионов только поверхностно оказались задеты миром примитива, **не погрузились в его первобытную сущность,** освоив лишь его внешнюю стилистику. Ларионов в лучизме, Гончарова в изображении прачек, святых, не говоря о ее лучезарных декорациях к «Золотому петушку», – **были чужды духу трагедии.**

Погружение во вселенское торжество Зла, в накаленное молчание вселенской Скорби, не знающих меры и границ, было чуждо самой природе русской души. Получилось так, что творчество Филонова выпадало из основной тональности ее.

Вполне допустимо предположение о наличии у Филонова какой-то душевной травмы. Обращение к духу примитива с его темными стихиями первобытного сознания для него не прошло бесследно, так же как и для Пикассо, о чем уже упоминалось. Работа над созданием трагических образов вовлекала Филонова уже в самом процессе их воплощения в дальнейшее в них погружение. **С полотна картины или листа бумаги они**

воздействовали на его сознание, концентрируясь, умножаясь и наращиваясь в нем со все увеличивающейся силой, создавая своего рода замкнутый круг, рождающий новые и новые подобия.

Представление об этом мне дает мой собственный опыт, когда в конце 70-х годов я работал над своей картиной «Александр Блок. Фантазия». В мироощущении Блока было много мистического, больного (поэт страдал эпилепсией). Достаточно вспомнить уже приведенные выше слова его стихотворения, написанного еще 26 июня 1900 года:

…….
Пусть одинок, но радостен мой век,
В уничтожение влюбленный,
Да, я как ни один великий человек,
Свидетель гибели вселенной.

В какое-то время в верхней части картины над событиями революции и маленькой фигурой Блока, читающего свои стихи возле хрустальной вазы с белыми розами, появилась у меня огромная черная роза. Создавая свою картину, я погружался в ее мир, становился зрителем ее, она как отдельный, самостоятельный от меня организм, стала воздействовать на меня. Вспоминаются слова Пушкина: «над вымыслом слезами обольюсь», которые отражают взаимоотношение между поэтическим творением и его автором.

С появлением черной розы и связанными с ней ассоциациями я стал замечать изменение в своем психологическом состоянии. Возникли нервозность, возбужденность, раздраженность, объяснить которые я не мог. От картины исходило что-то мрачное. Это состояние стало меня угнетать, и, намучившись, я убрал черную розу из картины. Только тогда понял я, в чем дело, когда вновь обрел то равновесие духа, которое было до появления этой розы.

Все картины Филонова оставались у него в мастерской, они его окружали, **всю жизнь он находился под постоянным воздействием их мрачной экспрессии,** и, за редким исключением, не мог вырваться из-под ее гнета.

Живя самостоятельной жизнью, картины действовали на Филонова с силой, не меньшей, чем окружающая его реальность внешнего мира с происходящими в нем событиями. Они дополнительно травмировали его психику, и без того крайне возбужденную.

Наибольшую остроту страдания, отчаяния, ужаса, ожесточения, чувства одиночества в концентрированной форме несут иррациональные символы головы-маски, рожденные в глубинах подсознания Филонова в середине 20-х годов, представляющие собой изображения отдельно существующих вне туловища человека голов, каждая из которых заключена, как в клетку, внутрь каких-то прозрачных ящиков, пребывающих в одиночку или в сообществе с другими такими же ящиками с головами внутри, искаженными экспрессией. Все «головы» характеризуются самыми разными формами дегенеративности и исполнены со свойственным Филонову физиологическим натурализмом. Картины так и называются: «Голова», «Головы», «Две головы», «Пять голов», «Человек в мире» (1925 г., кат. № 103). Последнее название, поясняющее изображение, прямо дает повод говорить о судьбе человека быть обреченным на существование в клетке одиночества.

Особенно значительное, монументальное впечатление производит картина «Голова» (1925 г., кат. № 107), **вся заполненная самим изображением мертвой головы, на лице которой остановилось немое спокойное присутствие бесстрастного страдания.** Исключительно утонченная красота живописи, созданной тысячами мельчайших мазков, заставляет любоваться собой и нейтрализует отталкивающее впечатление от этой, по существу, **знаковой маски Смерти,** преодолевает чувство неприязни к дегенеративному лицу, **делает картину одним из самых значительных трагических произведений мирового искусства XX века, предвосхитивших появление иррациональных знаковых картин Пикассо «Герника (1937 г.) и «Плачущая женщина» (1939 г.).** Вряд ли эти знаковые Символы– головы могли появиться в творчестве Филонова без знакомства его с африканскими масками, которые тоже ведь представляют собою своего рода Знаки-головы скрытых за ними людей. Приобщение к творчеству африканских народностей вслед за первым знакомством с ним привело обоих мастеров к контакту с глубинной сутью этого искусства и рождению своих знаков-символов. **При всем внешнем различии «Герники» и «Плачущей женщины» Пикассо с «Головой» Филонова очевидна внутренняя их близость,** когда острая деформация внешнего облика персонажей трагической картины служит средством выражения их страдания, а совершенная организация живописно-пластического организма произведения делает его творением искусства.

Безупречные художественные достоинства этой картины, давшей обобщенный образ огромного масштаба, позволяют

считать ее высшим достижением Филонова из всего огромного, проходящего сквозь всю жизнь цикла его работ, посвященного теме трагической судьбы человека.

Одной из самых сильных, самых жутких работ Филонова из цикла иррациональных символов Страдания и Зла тех же 1925-26 гг. является картина «Животные» (кат. № 57). Никакого аналитического объяснения знаковым символам – «животных», вылезшим из тела города, невозможно дать, так же как нельзя понять ясным умом значение ликов страшного сновидения. **Крики страдания, несущиеся из оскаленной пасти «животных», и зверино– человеческий обезумевший взгляд, обращенный к безднам первобытного подсознания зрителя, находятся за пределами интеллектуального восприятия.** Даже очень красивая живопись картины не может победить своей гармонией этот физиологический вопль.

И вновь невольно вспоминается «Герника» Пикассо, **ибо вопль страдания, несущийся из оскаленной пасти «животного», судя по подковам, имеющем отношение к лошади, – в картине Филонова – получил прямое продолжение через 12 лет в предсмертном вопле лошади Пикассо.** Вряд ли Пикассо мог видеть картину Филонова. **Между иррациональными картинами состоялась непонятная иррациональная связь.**

Обращает на себя внимание то, что **образы трагизма в живописи Филонова достигли своего наивысшего концентрированного воплощения именно в послереволюционные годы.** Это может вызывать недоумение, учитывая революционное прошлое мастера (председатель Военно-Революционного комитета Придунайского края) и радостное приятие им революции, а также искреннюю любовь к пролетариату, к которому он чувствовал, если можно так выразиться, родную телесную близость. Можно предполагать, что реальная практика диктатуры пролетариата оказалась очень далекой оттого романтического мифа о революции, который жил до ее прихода в воображении Филонова и многих других пылких романтиков революции. Известно предсмертное проклятие Блока своей поэме «Двенадцать», когда он страстно просил свою жену Л. Менделееву найти все экземпляры книги и уничтожить их. Известна трансформация творчества Малевича к концу 20-х – началу 30-х годов, когда он создал серию картин с изображением крестьян, лишенных лица. Известно то горькое чувство непонятости и одиночества, которое в стихах 1922 года высказал один из самых восторженных пророков нового светлого общества Будущего Велимир Хлебников. Даже «наступивший на горло

собственной песне» плакатно-оглушающий певец победившей революции и «слова» маузера – Маяковский – к концу 20-х годов стал открывать свои глаза на ее реальность, был охвачен манией преследования, оборванной пулей воспетого им маузера[1].

В связи с затронутым вопросом хочется указать еще на одну работу Филонова, художественное совершенство которой хотя и не поднимается до уровня только что упомянутых картин, но наличие в ней знаково-иррациональных элементов и трагического восприятия эпохи не позволяют ее обойти.

Филонов не мог не знать о тех жертвах, с которыми связан период гражданской войны и продразверстки. Свидетельством этого являются три рисунка, датированные 1920-ми годами (кат. №№ 63,64,65), а также картина «Композиция. (Налет)» (кат. № 181), датированная 1938-м годом со знаком вопроса. В результате ознакомления с этими работами создается впечатление, что названия рисунков и картины придуманы из цензурных соображений так, чтобы не раскрывать смысл происходящего. Стилистика изображения совершенно одинаковая у всех рисунков и картины, что говорит о прямой связи между всеми четырьмя работами.

На рисунке «Протестующие» (кат. № 63) показаны лежащие на земле тела убитых мужчин, женщин и детей, у которых стоит группа женщин, детей и «протестующего» мужчины, вытянувшего руку со сжатым кулаком. Вся ситуация напоминает картину Гойи «Расстрел» и, судя по всему, расстрел сельских жителей рисунок и показывает.

Рисунок «Композиция (Люди)» (кат. № 64) полностью заполнен изображением тел убитых мужчин, женщин и детей, из массы которых выдается главная фигура со сжатой в кулак рукой.

Рисунок «Композиция (Люди)» (кат. № 65) показывает динамичную толпу протестующих мужчин со сжатыми кулаками.

Эти сюжеты воскрешают в памяти период продразверсток, крестьянских восстаний и связанных с ними расстрелов сельских жителей рабочими отрядами под руководством комиссаров.

Наиболее полно раскрыта тема преступных убийств крестьян в уже упоминавшейся картине «Композиция (Налет)». Выполненная в натуралистически-реалистической системе изображения с некоторыми чертами обобщения, примитива и самодеятельного творчества, картина показывает в центре группу беззлобных покорных людей с поникшими головами без каких-либо проявлений сопротивления, окруженную со всех сторон – с боков, сверху и снизу– многочисленными телами расстрелянных мужчин, женщин и детей. Фигуры убитых уходят за края картины во все стороны, делая изображенную сцену фрагментом большой

картины убийств, происходящих за ее пределами. Центральная группа беспомощных людей, пока еще живых, ждет покорно своей смерти.

Античеловечность, дикая ненормальность происходящего подчеркивается иррациональным изображением ожидающих смерть, стоящие фигуры которых – вместо ног – имеют продолжением себя опрокинутые вниз головой полутела других людей, сросшиеся с верхними полутелами в одно целое. Ясно, что название картины призвано маскировать смысл происходящего события – сам факт расстрела людей, являющихся крестьянами, о чем говорит просвечивающий между телами убитых маленький сельский домик.

Можно утверждать, что Филонов в символической форме дал свою оценку этим событиям в рисунке (полностью аналогичном вышеуказанным) «Без названия (Люди и звери)» (1923-24 гг., кат. № 176).

Верхняя часть рисунка сплошь заполнена грудами убитых женщин, мужчин и детей, а всё остальное пространство занимают три огромных возбужденно двигающихся хищных зверя.

Символ ясен: расстрелянные – это люди, а убийцы – хищные звери.

Серия из этих пяти работ представляет исключительную ценность для более полного понимания личности Филонова. **Нет другого примера изображения репрессий правящего в СССР режима не только в творчестве Филонова, но и во всем советском изобразительном искусстве ленинско-сталинского периода.**

Эти работы приоткрывают завесу над причинами доведения Филоновым изображения Зла, живущего в мире, до концентрированного уровня иррационально-знаковых «Голов», создаваемых в те же самые годы, ибо от отдельно существующих голов вьется ниточка ассоциаций к отрезанным головам, то есть к убийству, а от решеток, в которых эти знаковые головы пребывают, – к решеткам тюремного окна.

Если бы речь шла о «налете» бандитов, не было бы надобности употреблять затемняющее суть название «Композиция», ибо сама власть боролась с бандитами, так или иначе подрывающими ее режим. Слово «композиция» требовалось для прикрытия бандитизма власти.

Что верно – то верно, это лишь толкование работ Филонова, объединенных общей стилистикой и сюжетом в один цикл. Но другого подхода и быть не может перед лицом вынужденной зашифрованности в условиях жесточайшего террора.

Как в этой ситуации разрешить несовместимые противоречия

личности Филонова, когда он по-прежнему выступает за пролетаризацию искусства, говорит о праве пролетариата на диктатуру и одновременно считает абсолютно необходимым условием пролетарского искусства полную свободу выражения любых взглядов и существование любых направлений в искусстве? Понимал ли Филонов принципиальную несовместимость Свободы и Диктатуры (пусть и любимого им пролетариата)? Понимал ли он, что его знаковые «Головы» – символы, являющиеся концентрированным выражением чудовищного Зла и одиночества личности, созданные им в годы торжества советской власти, абсолютно несовместимы с пафосом воспевания диктатуры пролетариата, которым проникнуты его теоретические работы?

Филонов не являлся исключением из творцов великих образов в искусстве, которые были лишены дара последовательного логического мышления. В какой-то мере он в этом смысле был почти нормой. Исключений было мало. Недаром Вазари сказал о Микеланджело: «Когда Бог решил показать миру свое могущество, он создал Микеланджело», который не только создал великолепные росписи в Сикстинской капелле Ватикана, изваял полные экспрессии скульптуры и написал сонеты, над которыми витает Дух философских размышлений, но также сумел математически вычислить совершенство купола Собора св. Петра в Риме.

Если высокообразованный другой гений Возрождения Леонардо занимался теоретическим и научно-техническим творчеством, предвидя появление самолета и подводной лодки – просто **от избытка своего пытливого ума,** – то Филонов был одержим творением новых теорий в атмосфере ожидания пришествия Новой Эры человечества, которую несет с собой революция. Она уничтожит труп отжившего мира прошлого и принесет с собой откровения новых основ, новых понятий, новых сияющих теорий, **самых лучших, самых совершенных, самых правильных – единственно правильных – на научной основе!**

В обращении «Труба марсиан. Люди!» Виктор Хлебников, Мария Синякова, Божидар, Григорий Петников, Николай Асеев провозглашали:

> **«…Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шепот людей прошлого, мечтающих уклюнуть нас в пяту. Ведь мы боги. Но мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому, едва только оно вступило в возраст победы, и**

в неуклонном бешенстве заноса очередного молота над земным шаром, уже начинающим дрожать от нашего топота.

Черные паруса времени, шумите!» (выделено мной—*Л.Т.)*

Хлебников, объявивший себя первым Председателем Земного шара, задался целью доказать, что все главные события истории и рождение знаменитых людей подчиняются числовым закономерностям, не замечая, что приводит примеры в подтверждение своей глобальной теории методом отбора фактов, ее подтверждающих, и игнорирования фактов, под эту теорию не подпадающих.

Малевич, считавший себя Казимиром Великим, родил теорию «прибавочного элемента», большинство мест в таблице которой оказалось незаполненным, не подпадая под его глобальную теорию развития искусства прошлого и будущего.

«Я, осмеянный у сегодняшнего племени,
Как дикий скабрезный анекдот,
Вижу идущего через годы времени,
Которого не видит никто» —

вещал в упоении своим величием Маяковский («Облако в штанах», 1915 г.)

Удивительно ли, что такой человек, как **Филонов, дитя этого времени недодуманных максималистских идей,** полный одержимости, уверенности в своей правоте, принимающий каждую мелькнувшую в его возбужденном сознании мысль за самую правильную из всех,

которые были и есть, начал создавать одну теорию за другой, призванную перевернуть все, что было до этого?

Все они были страстными натурами, прежде всего художниками до мозга костей, и поэтому возникающие у них теории не могли быть плодом только тщательного хладнокровного анализа фактов. Едва родившись, они устремлялись в стремительное плавание по бурным волнам Времени под всеми парусами неудержимой фантазии своих творцов.

Трудно удержать себя от желания процитировать некоторые теоретические высказывания Филонова, не имеющие прецедента во всей практике теории искусства до этого, тем более что без ясного о них представления нельзя понять причины, побудившие

Филонова создать «Живые головы», о которых речь будет впереди.

«Мастера аналитического искусства в своих работах действуют содержанием, еще не вводившимся в оборот в области мирового искусства, например: биологические, физиологические, химические и т. д. явления и процессы органического и неорганического мира, их возникновение, претворение, преобразование, связь, взаимозависимость реакции и излучение, распадение, динамика и биодинамика, атомистическая и внутриатомная связь, звук, речь, рост и т. д. при особом, по отношению к господствующим до сих пор в мировом искусстве и в его идеологии, методе мышления, при особом понятии содержания и сюжета и их реализации в картине, так же при особом действии временными данными, пространством, перспективой, точками зрения, видовой и внутренней зависимостью картины, В этих работах **впервые в мире художник стал на позицию исследователя и изобретателя и неизбежно стал мастером высшей школы и революционером в своей профессии.**

Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости, стремясь поскольку это возможно к максимальном владению и наивысшему изучению и постижению объекта, **не удовлетворяясь пописыванием „фасада" „обличья" объектов без боков и спинки, пустых внутри, как происходит поныне в изобразительном искусстве, так как в искусстве принято и освещено веками любоваться цветом да формой поверхности объекта и не заглядывать в нутро,** как делает ученый исследователь в любой научной дисциплине.

…Не так интересны штаны, сапоги, пиджак или лицо человека, как интересно явление мышления с его процессами в голове этого человека или то, как бьет кровь в его шее через щитовидную железу и притом таким порядком, что этот человек неизбежно будет либо умным, либо идиотом» (выделено мной – *А.Т.)*

П.Н. Филонов. Краткое пояснение к выставленным работам (ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, д. 20, л. 1, 2)

Нигде не говорится о задаче выражения духовного мира

человека, чему было посвящено 2500 лет европейской культуры, начиная с античных времен, и в особенности в 2000-летней истории христианской цивилизации. Нигде не говорится о важности гармонии, ее построения в картине. Всякие представления об искусстве как категории прекрасного, бывшие в прошлом столь необходимыми, теоретическому сознанию Филонова чужды. С полной категоричностью Филонов приравнивает произведения искусства продукту любого вида ремесла. Не являются ли корнями таких взглядов юношеские представления Филонова периода добросовестного вышивания крестиком полотенец?

Вот что он говорит.

> «Уметь писать – значит упорно и настойчиво **делать** в каждом атоме, **как делает сапожник и поэт, музыкант, певец и столяр, слесарь и плотник, творчество которых как труд, равно одно ремесло другому, и творчеству изобразительного искусства.**
>
> …упорная работа над **сделанностью как таковою,** т. е, упорная работа над каждым атомом делаемой вещи, как бы она ни была суха, черства, бедна, и даже отвратительна своей так называемой бездарностью, дает те же результаты, так как **в изобразительном искусстве так называемая бездарность является иногда незаменимым фактором; отвратительное искусство равно прекрасному,** а сухость как определенность – основа точности» (выделено мной; знаки препинания даются по оригиналу – *Л.Т.)*
>
> ***Павел Филонов. Основа преподавания изобразительного искусства (ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 8)***

Итак, **«отвратительное искусство равно прекрасному».** Разве не абсурдно такое утверждение? Получается, что черное равнозначно белому, гнусное – благородному! Разве не отрицает Филонов этим утверждением духовное и эстетическое значение искусства вообще? Куда идти дальше?! Стоит ли тратить слова на опровержение очевидной бессмыслицы? **Разве здесь мы не имеем дело с воинствующим невежеством, возомнившим, что выучивание списка научных терминов равнозначно эрудиции?** Филонов, не имеющий культуры, не получивший серьезного образования, по привилегированной ценности своей принадлежности к пролетариату, решил на основе личных амбиций и политических лозунгов («мы наш, мы новый мир

построим, кто был ничем, тот станет всем»), что его разуму дано проникновение в суть вещей.

Бедные, невежественные, отсталые Борисов-Мусатов, П. Кузнецов и Петров-Водкин, стремившиеся к выражению духовной красоты человека и не предполагавшие, что прекрасное равнозначно отвратительному! Не догадался в прошлом и Рембрандт, «пописывая лишь фасад», изобразить в облике старика из «Блудного сына» пульсацию крови в его щитовидной железе, а Микеланджело почему-то не пришло в голову, что передача процесса пищеварения со всеми подробностями в теле пророков в его росписях Сикстинской капеллы могла бы усилить впечатление от их духовной мощи.

Если следовать такой логике, которая, возможно, родилась у Филонова во время вышивания крестиком полотенец и покраски крыш, то окажется, что добротно сделанный ботинок или водопроводный кран стоят на одном уровне с «Троицей» Рублева или «Блудным сыном» Рембрандта. Можно себе представить, каких высот достигло бы искусство России, если бы во главе руководства им оказался Филонов!

На почве таких «новейших» теорий, появившихся «впервые в мире», и возникли «Живая голова» (1923 г., кат. № 92) и «Живая голова» (1926 г., кат. № 109), призванные продемонстрировать всему миру небывалое, новое революционное слово аналитического искусства, показавшего не «фасад», а – на основе новейших научных знаний высокоэрудированного автора – «нутро» головы человека, в котором, по мнению автора, и заключается истинное ее содержание. Возникает закономерный вопрос: почему в таком случае Филонов при создании этих «шедевров» искусства упустил необходимость изображения на лице вращения электронов вокруг ядра внутри атомов, из которых состоят, в конечном счете, все материальные физические составляющие плоти головы? К сожалению, от умершего автора ответа мы уже не получим.

Однако, что же получилось в результате применения этого самого совершенного метода к изображению головы человека?

Получился жуткий образ отрезанной головы, с которой, как при снятии скальпа, снята кожа, то есть образ, уводящий в глубину веков к нравам первобытных племен.

Как могло получиться, что Филонов, человек абсолютно честный в своих побуждениях, желая показать новейшие достижения аналитического искусства, создал опять отталкивающие своим физиологическим натурализмом все те же патологические маски страдания? В самом ли деле аналитическое искусство превосходило всё созданное до него, не была ли такая

его оценка плодом воспаленного сознания его создателя?

Здесь во весь рост встает вопрос о тайне творчества.

Из рассудочных выкладок или из тайных глубин подсознания выплывает на свет художественный образ, в работе интеллекта или в стихийных недрах натуры художника берет он свое начало? Здесь не может быть единого ответа. Можно лишь отметить, что **серьезное творчество не может состояться без участия в его формировании обеих составляющих, доля, пропорции которых определяются индивидуальными, в основном врожденными, особенностями психической организации автора,** с которой связана не только степень влияния «голоса предков», идущего из древних первобытных глубин, но и нерациональная способность к восприятию «Духа Времени».

Никто не знает, каким путем осуществляется связь между душой поэта, художника, музыканта и духом Эпохи, страны, народа. Говорят о ритме Времени, говорят «душа русского народа» или «поэт выразил душу народа». В этих выражениях осуществляется общее признание факта наличия такого феномена. Говорят: «он чувствует» Дух Времени. Способность к этому чувствованию называли еще «божьим даром». Таким даром наделяли и пророков.

Этим даром наделены только те, у кого «струны души» особенно восприимчивы к импульсам, «излучаемым» Духовной Субстанцией, в которой все мы пребываем, с которой наша душа общается непосредственно – по неизвестным нам каналам внерационального характера.

Под воздействием таких импульсов в подсознании, а потом и в сознании художника зарождаются образы, о происхождении которых он большей частью не догадывается. Он считает их полностью собственным творением, хотя художник в таком случае оказывается лишь творческим исполнителем «нотных записей, не им написанных», которые он материализует в виде фигуративных или беспредметных изображений в созданных им картинах.

Те художники, душа которых – по своей природе – способна чувствовать самые главные импульсы, определяющие настрой Души народа, **выразят его в искусстве в значительной мере подсознательно, не ставя перед собой специально такую цель.**

Мало того, и **сами авторы, и современники их могут сразу не понимать всеобщее значение таких работ.**

Картины Филонова говорят о том, что в основе наиболее значительных из них лежат могущественные образы подсознания. Только они определяют истинное содержание его работ – вне зависимости от их названий, а нередко и вопреки им.

Именно поэтому, творя во славу аналитического метода «Живые головы», Филонов незаметно для себя вывел наружу лишь новые варианты все тех же страшных образов страдания, навязчивый поток которых преследовал его всю жизнь.

Круг замкнулся.

Попытки искать логическое обоснование их смысла поэтому непродуктивны, ибо истинное содержание работ находится за пределами рациональной логики, хотя отдельные усилия рационального анализа могут иногда обнаруживать некоторые его стороны, большей частью лежащие на поверхности.

Единственное, что нам доступно, – это попытки толкования картин Филонова, которые ведут уже свою самостоятельную от автора жизнь, и воспринимаются нами с дистанции Времени, позволяющей цельно воспринять личность Филонова, панораму его творчества и тех событий, в среде которых оно развивалось.

Речь пока идет о фигуративных работах с разной степенью участия в них беспредметной живописи, о которой будет отдельный разговор дальше.

Присутствие в этих работах потока навязчивых образов одного и того же круга: страдания, ужаса, подавленности, агрессивности, выраженных с неистовой силой экспрессии в физиологически-натуралистической форме исполнения, являющейся острой потребностью автора, рождает ощущение общения с больным искусством, а, точнее, с творчеством автора, душа которого больна.

Знаковая форма выражения выводит образы за пределы причастности их к страданиям одного только конкретного человека, в том числе и автора. Они обретают значение широкого обобщения, символически-знаковый характер и страстность чувства придают этим образам огромный общечеловеческий масштаб.

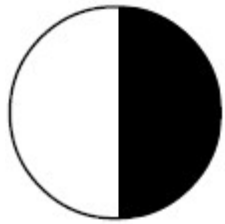
Чувства, наполняющие картины, перестают быть чувствами только Филонова, патологический характер образов начинает отражать собою не только болезнь души художника, но и больное Сознание нации.

Сама больная душа Филонова бессознательно сливается с больной Душой России кануна революции и периода ее торжества. Разве не больная Душа России в помрачении своем породила истребление миллионов своих сыновей и дочерей в апокалиптическом угаре революции и гражданской войны? Разве здоровое Сознание нации привело бы ее к культу ненависти людей друг к другу?

С полным основанием можно утверждать, что Искусство

Филонова стало зеркалом, которое на условном языке символов и знаков отразило в себе больную Лушу России.

Глава II
Беспредметное искусство. Путь к свету



Погружение в круг мрачных и скорбных картин, таких как «Пир королей», «Победитель города», «Германская война», «Ломовые», «Мать» и др., не могло не тяготить Филонова. Вырваться из-под их гнетущего воздействия было потребностью страстной натуры художника, всего его организма, требованием инстинкта самосохранения.

Душа Филонова, художника-язычника, не могла не отзываться на красоту мира Природы. Праздник красок ни на кого так не воздействует, как на чувства живописца, он наполняет его радостью, возносит над вереницей печальных мыслей, дает отдых его Духу, возвращая ему необходимое равновесие.

Творчество Филонова на протяжении всей его жизни состоит из смены провалов в мрачную пучину скорби мощными взлетами к праздничным симфониям беспредметной живописи.

Эта любовь к цвету, погружение в его стихию, организуемую волей художника, спасала Филонова всю жизнь, давала ему силы переноситьконфликты, неизбежные при его бескомпромиссной натуре. Можно было отвлечься от драматических событий текущей жизни, заняться построением гармонии, вознестись к ее вершинам, которые во все века влекли художников.

Первым жизнеутверждающим просветом в серии безрадостных картин явилась всё же единственная жанровая мажорная картина «Крестьянская семья (Святое семейство)», написанная в 1914 году, стилизованная под русский лубок за исключением фигуры молодой матери, выполненной в традиционной реалистической манере. Пышные лубочные цветы, заполняя всё пространство картины, окружают сцену, аналогичную известному сюжету «Поклонение волхвов», стой разницей, что младенцем является девочка, судя по развитым грудям с розовыми сосками, повторяющими характером рисунка груди матери, что дает повод для предположения, что Филонов «святым семейством» считает обычную крестьянскую семью, а не

евангельскую с младенцем-Христом. Интересно заметить, что форма длинных тонких носов и ноздрей у людей аналогична строению их у рядом стоящей лошади: художник, вероятно, хотел подчеркнуть отсутствие принципиальных различий между человеком и животными, в силу чего они все (и собака, и куры) составляют единую семью. Совершенно первобытный облик крестьянина с низким лбом и бычьей шеей, руками и ступнями ног в виде грубых лап; сходное строение глаз у матери, лошади и собаки усиливают это впечатление.

В близости к природе, в единстве с ней, в идиллическом мифе о благости патриархальной семьи искал горожанин Филонов спасение от ненавистного ему мира Города.

Истинным праздником души Филонова, ее цветением, ликованием стала написанная им в 1915 году картина «Цветы мирового расцвета» из цикла «Ввод в мировый расцвет» (кат. № 55).

Картина представляет собою торжественно движущийся снизу вверх поток абстрактных форм, перерастающих в гроздья невиданных цветов, навевающих воспоминания о лубочных цветах картины «Крестьянская семья», написанной годом раньше.

Мощная гармония сочетаний чистого цвета, с нарастанием золотого, розового и красного из преобладающих внизу холодных тонов, **представляет собою безостановочный процесс в стадии его развития,** поднимающий в вышину рожденные им цветы. Над ними – темный космос, в преодоление которого направлено это движение. Картина пробуждает в сознании память о живописном строе готических витражей и музыке Баха с ее многоголосием, разрядками и сгущениями, эпически спокойным движением, строящим архитектонику Мироздания.

Хоралы Баха звучат в ушах под воздействием хоралов музыки живописи Филонова, которую можно назвать Божественной мессой, славящей Творца и великолепие красоты Природы.

Да и был ли в самом деле неверующим художник, Дух которого способен создать такую полноту Гармонии?

Этот шедевр Филонова явился блестящим вступлением в сложный мир монументальных абстрактных картин, которые создаст его Гений в последующие годы – в промежутках между очередными погружениями в глубины мрака. Резкие перепады от высшего подъема настроения к депрессии нередки в среде творцов произведений искусства, словно нервные клетки их не выдерживают непосильного напряжения. У Филонова же такие перепады стали нормой. **Именно в этих противоположных точках его искусство достигало наибольшей выразительности, наибольшей художественной силы.**

Его гений в своем парении не мог долго удерживаться на точке высшего подъема Духа, словно истощаясь от перенапряжения при творении миров Вселенских масштабов, а, попадая под власть трагических фактов текущей жизни, со всей остротой своих страстей, не знающих умеренности, он вновь и вновь создавал жуткие образы страдания и деструктивности. Так после «Цветов мирового расцвета» появилась страшная картина «Мать», о которой уже была речь выше.

Первая монументальная картина беспредметной живописи Филонова «Формула Космоса» (1918-19 гг., кат. № 46), написанная по свежим следам после революции, рождает гигантский образ хаоса, разрушения и неодолимой угрозы гибели.

Массивные, объемные формы, слизкие, физиологически-отталкивающие, изгибающиеся, с намеками на головы людей и гадов, занимающие две трети пространства картины, уходящие в беспредельность за верхний ее край, нависли всей своей тяжестью над растворяющимися мелкими, легкими, светлыми, стройными прямоугольными формами, ряды которых заваливаются падающими сверху огромными сгустками отвратительного вещества. Неопределенная серо-пепельная гамма живописи довершает собою это апокалиптическое видение.

Не стоит гадать, почему изображенный конец мира художник назвал формулой Космоса. Никакого отношения этот «Космос» не имеет ни к античному значению этого слова, ни к научным представлениям о космосе физической Вселенной, где идет постоянный процесс рождения и смерти звезд и галактик. За рождением следует смерть, но смерть приводит к новым рождениям.

Картина Филонова «Формула Космоса» живет своей жизнью и выражает только смерть и разрушение, а что думал ее автор, бывший Председатель Военно-Революционного комитета, мы никогда не узнаем. Быть может, здесь ситуация аналогичная той, о которой уже был разговор в связи с картиной Филонова «Налет», где название служило маскировкой истинного ее смысла.

Сравнение двух картин: «Цветы мирового расцвета» и «Формула Космоса» интересно в том отношении, что наглядно раскрывает **характер творческого метода Филонова при создании произведений беспредметной живописи, который лежит в основе всей авангардной живописи: мышление живописно-пластическими элементами формирования образа.** Чистый цвет, ясные геометрические формы, ясное ритмическое построение картины, организующее все ее элементы

в стройную архитектонику возносящегося здания, – в одном случае, и мутный неопределенный цвет, расплывающиеся формы, утратившие свою конструктивную ясность, слипшиеся в общее неопределенное месиво, отсутствие ясной ритмической организации пространства и его архитектоники, вызывающие ощущение растекания, распада и гниения, – в другом случае.

В одном случае – утверждение жизни, в другом – ее разрушение, распадение, отрицание.

Никто не создал такое разнообразие картин беспредметной живописи, как Филонов, последовательно следуя этому методу, который не может быть ограничивающей художника догмой, потому что основан на природных свойствах воздействия цвета и формы на психику человека, **но не указывает рецепты его применения.**

И теория прибавочного элемента Малевича, и «аналитический метод» Филонова пригодны только для конкретных частных случаев и не могут иметь универсального значения в силу своей узкой регламентации.

Филонов никогда не говорил о методе мышления живописно-пластическими элементами формирования художественного образа, но структура его беспредметных работ, цветовой и ритмический строй их полностью этому методу соответствуют.

Каждая картина имеет свой живописно-пластический образ, определяемый поставленной задачей.

Некоторые из картин Филонова носят иллюстративно-рассудочный характер, например «Формула петроградского пролетариата» (кат. № 67), которая рассыпается на мелкие формы, не имея единой масштабной пластики, или «Формула вселенной» (кат. №№ 70, 72), «Разрез земли» (кат. № 136) и многие другие – старательно выполненные, но поверхностные по раскрытию, точнее, нераскрытию столь сложных тем, что, однако, не умаляет достоинства гениального художника, **творчество которого определяется по высшим его достижениям.**

Одним из таких высших достижений является монументальное полотно «Белая картина», 1919 г. из цикла «Ввод в мировый расцвет» (кат. № 80), архитектоника которой восходит к «Цветам мирового расцвета».

Однако, вместо образа пышного цветения Природы появилась тема преодоления. Поток нарастающего вертикального движения вверх очень красивых бело-голубых, бело-розовых, бело-золотистых форм прямоугольной геометрии преодолевает тяжелую массу нависающих сверху темных структур, разрушая, разрывая ее. Хотя показано не завершенное действие, а сам Процесс противоборства, **победа Белого над Темным не**

вызывает сомнения, она определена расположением их масс и всей структурой картины. Свет побеждает Тьму.

Вполне уместно установить связь этой замечательной картины с ее предшественницей – «Формулой Космоса», рассмотренной выше, в которой нависшие структуры доминировали и несли гибель внизу расположенным стройным формам – тем самым, которые выросли, засветились, засверкали чистыми красками и победили в «Белой картине».

Созданная в 1920-21 гг. картина «Победа над вечностью» (кат. № 88) продолжает начатую в «Белой картине» тему борьбы. Динамика столкновения жестких остроугольных форм доведена до огромного накала, неистовый взлет ритмов выражает непреклонную волю, концентрация энергии доведена до высшей точки. Эту картину можно было бы назвать «Волей к Победе». Что же касается названия, данного Филоновым, то можно лишь сказать, что комментировать его невозможно.

Эта очень мощная картина вновь подтверждает, что новый поворот темы приводит у Филонова к новому живописно-пластическому языку изображения и говорит о виртуозном владении Филоновым разными системами создания художественного образа в беспредметной живописи. Особенностью этой блестящей работы является ее единственность: **ничего подобного в творчестве мастера не было до нее и ничего похожего не возникнет после нее – очень любопытный факт!** Структуре этой великолепной картины ближе живопись Кандинского с ее экспрессией летящих ритмов, чем тяготеющая к напряженной статике концентрированная углубленная сосредоточенность Филонова.

Четыре картины беспредметной живописи Филонова: «Цветы мирового расцвета», «Формула Космоса», «Белая картина» и «Победа над вечностью» имеют между собой внутреннюю связь. Ликующая красота Природы, угроза гибели Вселенной, преодоление этой угрозы, неукротимая воля к победе нашли глубокое художественное воплощение в этих картинах, и для полноты эпического цикла– беспримерного во всей мировой живописи авангарда – недоставало лишь мощного его завершения.

Таким мощным завершением будет **картина «Формула весны»** (250 х 285, кат. № 93), **ставшая наивысшим взлетом творческого Духа Филонова и высшим достижением русской и мировой живописи авангарда.** Казалось бы, она должна появиться сразу – вслед за полной энергии картиной «Победа над вечностью», но пройдет еще семь-восемь долгих лет, пока она будет создана. Потайному закону филоновского творчества ему

было суждено сперва погрузиться во мрак серии «Голов», написанных в 1923-26 годах, и только после этого в 1928-29 гг. родилась эта великая картина.

Кто знает – быть может, Филонов не смог бы создать это величественное полотно, подняться на высоту озарения, если бы душа его страстно не стремилась вырваться к свету из-под постоянного гнета преследующего его ощущения мирового Зла, одиночества, столь ярко и страшно воплощенных им в этой серии «Голов»: ведь острая потребность в свете рождается в условиях его недостатка, а жажда уравновешенной гармонии обостряется от страданий, вызываемых агрессивностью и деструктивностью, существующими в мире.

Художник не только отражает то, что видит, но творит то, чего ему недостает в жизни, творит свои мифы.

Свойственное Филонову стремление объять явление со всех сторон, столь неудачно реализовавшее себя в нелепой попытке изображения на лице человека проходящих в телесной плоти головы физических, химических и физиологических процессов, нашло свое органичное воплощение в создании сложнейшей живописно-пластической структуры беспредметной картины.

Именно здесь художественный гений Филонова чувствовал себя в родной стихии. Огромное значение для формирования живописного поля беспредметных картин Филонова имеет его уже упоминавшийся постулат «точка – единица действия», полностью соответствующий мышлению Филонова живописно-пластическими элементами формирования художественного образа, основанному на признании того, что каждая частица цвета, каждая форма воздействуют на чувство человека[2].

Принцип «точка – единица действия» привел к возникновению непрерывной структуры живописного поля картины, целиком заполненного бесконечным количеством тысяч и тысяч крупных и мелких форм, каждая из которых несет свой заряд энергии, имеет самостоятельную характеристику. Эти формы, сцепливающиеся друге другом, проникающие друг в друга, состоящие внутри себя из более мелких, доходящих до размера пылинок, наполненные звучанием цветовых аккордов, из которых слагается полифоническое многоголосие всей картины, в то же время являются теми «кирпичиками», из которых выстраивается вся монументальная конструкция этого великого творения.

Живя впроголодь, не продавая свои работы, сохраняя их у себя в мастерской для будущего музея аналитического искусства, питаясь только хлебом и чаем с сахаром, он вставал рано утром

со своего ложа, состоящего из непокрытых матрацем досок, и до позднего вечера вписывал цвет в цвет, форму соединяя с формой, выстраивал сложную систему ритмов, благодаря огромной концентрации воли удерживая в глубинах своего Сознания самый общий живописно-пластический Образ создаваемой картины, не давая ему расползтись, расплыться, сверяя внутренним чувством соответствие ему всех тысяч деталей, которые при своем появлении рождают неожиданные вариации, обогащающие общую схему замысла. Нередко приходилось вновь и вновь возвращаться к уже «сделанным» частям картины, дописывая их.

Это был процесс, который захватывал, требовал самозабвения, увлекал неожиданными открытиями в Мироздании Живописи, которое он творил.

Невзгоды текущей жизни становились исчезающе малыми, забывались перед богатством и масштабом рождающейся Вселенной, в неисчерпаемость которой погружался Мастер. Он был уверен, он знал, что создает небывалое, которое никто другой не создаст. Вот отрывок из его Автобиографии.

> «С 23 г. не выставляется. От участия на выставках Парижа, Америки, Дрездена, Венеции отказался… Он имеет более 300 «сделанных» картин и рисунков, **являющихся решающим фактором в советском, в пролетарском и в мировом масштабе** (выделено мною – *Л.Т.*). Картин он не продает – он решил их подарить Советскому государству, сделать их выставку в городах Союза и в Европейских центрах и сделать из них отдельный музей аналитического искусства».
>
> *(Филонов, апрель 1929 г., Ленинград)*

Да, он ни йоту не сомневался, что его творчество является «решающим фактором в советском, в пролетарском и в мировом масштабе». Это сознание огромного значения того, что он делает, вера в это, были колоссальным источником его одержимости и творческой энергии.

Нет гениев, которые сомневались в значимости своего творчества. На что еще могли они опереться, как не на эту уверенность, творя, рождая «из себя» небывалые произведения?

Разве не отвергались – как правило – эти открытия людьми, к этому не готовыми, и разве это не было естественным с их стороны?

Эта неистовая вера в свою правоту породила в качестве побочного продукта серию нелепых теоретических высказываний Филонова. Что из того: **ошибки становятся достоянием**

биографов, а великие картины – достоянием Истории!

Богатство картины «Формула весны» не исчерпывается сложностью архитектоники ее мироздания, состоящего из бессчетного количества мелких форм, рождающих ощущение непознаваемости его в силу невозможности освоить сознанием столь огромное количество деталей с их взаимными связями, соединением в более крупные структуры – в свою очередь взаимодействующие друг с другом – подобно тому, как это происходит в физической вселенной, где планеты, звезды и галактики, состоящие из миллиардов звезд, образуют структуры метагалактик.

В беспредметном творчестве Филонова есть еще нечто, что очень значительно дополняет принцип «точка – единица действия». Об этом я узнал от ученицы Филонова Татьяны Николаевны Глебовой (не имеющей родственных корней с Евдокией Николаевной Глебовой – сестрой художника).

Она была ярким своеобразным художником, незаурядной, очень целеустремленной, волевой личностью, творчество ее было во многом импульсивно, причем лучшими ее работами были те, в которых она освобождалась от догматических установок своего учителя. Она жила в той эпохе, в которой я не был, знала ее хорошо, была живым носителем ее идей и ее культуры. Я бывал у нее дома в Новом Петергофе и на ул. Ленина в Ленинграде, где работали ученики В. Стерлигова, делались их выставки, в которых она и сама принимала участие. Несколько раз Татьяна Николаевна приезжала ко мне в мастерскую, сочувствуя тому, что я делаю.

Говоря об абстрактных работах Филонова, Глебова обратила мое внимание на «пространственные окна» или, как чаще она говорила, «пространственные дыры», которые при внимательном разглядывании картины и определенной доле фантазии нетрудно было увидеть в общей живописно-пластической ее структуре. Эти проемы отличались от плоскостного характера окружающих беспредметных форм присутствием ощущения «пейзажности», что достигалось тонкой, тщательно выполненной разработкой фактуры. Возникали ассоциации с небом и облаками, пребывающими в «воздушной» среде, виделись горизонты и пространства новых неведомых миров, находящихся как бы за пределами холста.

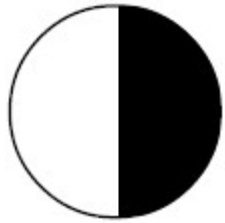
Эти многочисленные светящиеся «окна», как правило, небольшого размера (менее 10 см) настолько органично вписаны в общий живописно-пластический строй картины, что не бросаются в глаза, но дают ощущение безмерности мироздания не только вширь, но и вглубь. Наибольшего богатства они достигли

в гениальной картине «Формула весны», хотя присутствуют во всех беспредметных работах мастера.

Между названием картины «Формула весны», выражающим идею пробуждения, надежды, и живописно-пластическим Образом ее можно найти линии соприкосновения, в частности, в направленности Процесса развития от плотного низа ее к свету наверху. Однако исключительное богатство взаимодействия структур, неисчерпаемая многоплановость всего ансамбля выходят за рамки любого словесного определения, не поддаются ему, как не поддается определению в словах то чувство, которое охватывает человека при взгляде на необъятное небо, полное звезд, мерцающих в таинственной бездне мироздания.

Способность Филонова к величайшей сосредоточенности, напряжению воли и интеллекта, концентрации чувства, присутствие в нем Духа, стремящегося к Абсолюту, сделали возможным рождение этого Творения «музыки живописи», ставшего вровень с другой вершиной творческого Духа Человека – токкатами и мессами Иогана Себастьяна Баха.

Заключение



Россия оказалась родиной беспредметного искусства – самой органичной и чистой формы духовно-философской линии искусства авангарда. В России же оно достигло своей наивысшей точки. Почему?

Духовно-нравственные вопросы всегда в России были главными – может быть, в этом разгадка.

Не постепенно, а сразу засияла беспредметная живопись ярким своим обликом в работах Василия Кандинского.

Высшей романтикой интеллекта проявилось оно в супрематической живописи Казимира Малевича.

Наибольшей многогранности достигло оно в картинах и рисунках Павла Филонова, вселенский масштаб творчества которого вместил в себя мрачный облик Зла, искаженное болью лицо Страдания и могучий лик творческого Духа Человека.

Универсальное искусство Филонова стало высшим достижением не только русской, но и мировой авангардной живописи. Филонов был художником планетарного масштаба, и поэтому обращение его к изобразительной системе русского лубка и народного творчества в первых работах не стало единственным определяющим для его дальнейшего художественного мышления.

Все достижения европейского искусства конца XIX века, сезанизм, кубизм Пикассо (без развития и усложнения которого нельзя представить себе беспредметное творчество Филонова), обращение к духу и пластике африканских масок, совершенно определенные следы которых видны в иррациональных знаково-символических «Головах» Филонова, – всё переплеталось, существовало одновременно и в трансформированном виде проявлялось в живописно-пластическом организме его картин.

В творчестве Филонова полностью отсутствует влияние великого искусства древнерусской иконы, лежащее на поверхности в живописи Петрова-Водкина. Ярый атеист, Филонов не воспринял ее благородной традиции. Нет в его творчестве и

так ярко проявившего себя лучезарного простодушия русского лубка и вывесок, напоивших своей красотой работы Гончаровой и Ларионова: лубок утрачивал у Филонова свое простодушие и сплетался с совершенно другими заимствованиями (умножающиеся ноги лошадей в целях передачи движения в духе итальянского футуризма в картинах «Масленица», «Волхвы» и др.).

Можно найти в отдельных беспредметных работах отзвуки гаммы и структуры сельских лоскутных одеял – если задаться специально такой целью, хотя это может быть и простым совпадением.

И все-таки **Филонов – глубинно русский художник. Такое творчество могло появиться только в России.**

Это проявилось не во внешней преемственности изобразительного языка народного творчества, а **в особенностях самого психического склада художника, отразившегося на облике его картин:** максимализме, крайней поляризованности его натуры (еще Н. Бердяев указывал на поляризованность как на одно из основных свойств русской души); склонности к непоследовательности (Филонов, прославляя пролетариат, одновременно создавал жуткие образы «Голов» – знаки страдания и одиночества); стихийности, проявляющейся в произвольном смешении в одной картине любых стилей разных эпох (такое отсутствие последовательности не допустил бы немец или англичанин); обостренном чувстве сострадания к обиженным и убогим, свойственном русскому народу, и, наконец, – живущей в его подсознании, вопреки любым невзгодам и черным фактам действительности, – уверенности в величии России, которая всегда наполняла Душу русского народа.

Дух Филонова не погиб от погружения во мрак его знаковых «Голов», созданных его больной сострадательной душой, чувством ожесточения и одиночества.

Его творческий дух – один во всем русском изобразительном искусстве XX века (и не только авангардном!) поднялся на высоту творения образа могучего процесса формирования Космоса из Хаоса.

Нет, не только сигналы, идущие от заболевшей революцией Души России, проникали в глубины болезненной души Филонова! Всем своим существом чувствовал он присутствие духовных сил России, на протяжении многих столетий стремящихся к созданию своего Космоса.

Духовная энергия России подсознательно ощущалась им, давая ему ту силу духа, которая наполнила собою величественный Монумент под названием «Формула весны». Он

верил, что Россия придет к своему расцвету.

Великий Континент, созданный творческим гением Филонова, как никакие другие произведения живописи России, **выразил самые глубокие контрасты и противоречивые свойства русского народа.**

ОН СТАЛ ЗНАКОМ, СИМВОЛОМ БОЛЕЗНИ И СИЛЫ ДУХА РОССИИ.

Создание в 1928-29 годах «Формулы весны» стало кульминацией и завершением всего главного, что создал Филонов. Художник и дальше работал с утра до ночи, рано вставая с дощатого ложа в своей мастерской, завешенной его холстами, но истинный творческий огонь перестал гореть с прежней силой.

7 октября 1930 года Филонов получил из Русского музея письмо за подписью заместителя директора по политпросветительной работе К.Т. Ивасенко:

> «Многоуважаемый Павел Николаевич. Государственный Русский музей настоящим извещает, что выставка Ваших картин музеем не может быть открыта, и просит Вас прийти для переговоров о свертывании выставки»

(ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, д. 41, л. 1)

9 января 1931 года «Красная газета» в статье Н. Богораза «Классовая сущность Филонова» назвала художника «помешанным врагом рабочего класса». За таким определением мог последовать расстрел. Можно лишь гадать, что спасло Филонова, – быть может, его революционное прошлое председателя исполнительного Военно-Революционного комитета Придунайского края и пролетарское происхождение.

Однако, не все сотрудники Русского музея разделяли мнение зам. директора музея по политпросветительной работе. В 1930-х годах заведующим отделом советского искусства был назначен передовой искусствовед Я.П. Пастернак. Ему удалось спасти от уничтожения работы Филонова, а другие сотрудники музея запрятали их на свой страх и риск в отдельную комнату, выдаваемую за хозяйственную кладовую, и повесили на двери замок – подальше от ока всевозможных комиссий.

Многие сотрудники Русского музея понимали ценность творчества Филонова.

Только в конце 1988 года, после прихода к власти М. Горбачева, директору Русского музея В.А. Гусеву наконец-то

посчастливилось устранить историческую несправедливость – картины Филонова были вынуты из запасника, и выставка работ великого Мастера (уже посмертная) в залах Русского музея открылась – при большом стечении народа и полном бойкоте ее официальным руководством Академии художеств СССР, Союза художников СССР, Союза художников РСФСР.

Уже в девяностых годах по инициативе руководителей Русского музея была установлена мемориальная доска на доме, в котором жил и творил Филонов. На этой доске запечатлен в пластике скульптурного барельефа, созданного замечательным скульптором А. Игнатьевым, образ одержимого, неистового Мастера.

ТРЕТЬЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЕ ПРИБЛИЗИЛОСЬ.
УЖЕ СЛЫШНА ГУЛКАЯ ПОСТУПЬ ЕГО ШАГОВ.
КОНТИНЕНТ ТВОРЧЕСТВА ФИЛОНОВА
СМОТРИТ В БУДУЩЕЕ. ОН
ПО-ПРЕЖНЕМУ ПОЛОН ТАЙН.

ВЕЛИКИМ МОНУМЕНТОМ ПОДНЯЛСЯ ОН
НАД ПРОСТОРАМИ РОССИИ, А КОРНИ ЕГО
УШЛИ ГЛУБОКО В ЕЕ ЗЕМЛЮ.

19.09.99
С.-ПЕТЕРБУРГ

П. Филонов
Цветы. 1912-1913

notes

Примечания

1

О наличии у Маяковского в последний год его жизни мании преследования говорил в своем выступлении на вечере памяти поэта в Харьковской филармонии (как мне помнится – в 1945 г.) друг Маяковского В. Каменский. В то время я был студентом Харьковского художественного института и на этом вечере присутствовал.

Каменский вспоминал драматичный случай, когда поздно вечером на диспуте в Политехническом музее, ведущим которого он был, все ожидали Маяковского, обещавшего читать поэму «Во весь голос». Поэт задерживался на репетиции в театре. С большим опозданием Маяковский все же пришел, вышел на эстраду и объявил: «Сейчас я прочитаю вам свою новую поэму «Во весь голос». И неожиданно забыл все слова (!), после чего в установившейся тишине зала вдруг закричал страшным голосом: «Васька, спасайся!!!» (Васька – это Василий Каменский, сидящий за столом председателя вечера).

Привожу это разъяснение, так как не встречал в литературе о Маяковском упоминания об этом красноречивом случае.

2

Подробнее о мышлении живописно-пластическими элементами формирования художественного образа говорится в статье «Л. Ткаченко – Б. Калаушин. Живопись авангарда и проблемы профессионально-элитарного искусства», изданной в 1992 г. обществом «Аполлон», а также помещенной в альманахе «Аполлон», т. I, книга 2, издательство «Аполлон», Санкт-Петербург, 1994 и книге Л. Ткаченко «Путь», издательство «Знак», Санкт-Петербург, 1999.